

УДК 242

DOI: 10.18413/2408-932X-2017-3-2-12-19

Колесников С. А.

**КОНЦЕПЦИЯ ТЕОЛОГИЧЕСКОГО ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ  
В ТРУДАХ П. А. ФЛОРЕНСКОГО**

Белгородский юридический институт Министерства внутренних дел Российской Федерации им. И.Д. Путилина,  
ул. Горького, д. 71, Белгород, 308000, Россия, [Skolesnikov2015@yandex.ru](mailto:Skolesnikov2015@yandex.ru)

**Аннотация:** В статье рассматривается вопрос о концептуальном своеобразии богословия иконы в трудах П. А. Флоренского. Структура статьи определена ее основной идеей: исторические эволюции и современное теоретическое состояние исследований в области отечественной теории и истории культуры делают возможной теологическую концептуализацию искусствоведения как практики образного истолкования и целостного понимания тесной духовной связи между реальным лицом и иконописным ликом. Концепция содержит анализ возможности воздействия иконного образа на внешний облик созерцателя, сопоставления иконописного лика Божьему образу, опасности духовного оскудения, внешне проявляющегося в деградации облика в личину, специфики пространственно-временных отношений между молитвенником и иконой и др. Теологическая концептуализация искусствоведения в работах П.А. Флоренского, проявляющаяся в его особом внимании к проблеме взаимоотношения лица и лика, теологическом уточнении понятий света и тени и др., составляет неперемное условие для исследования и реконструкции основных положений теологического искусствоведения в рамках единой истории и в общей гуманитарной перспективе русской интеллектуальной культуры.

**Ключевые слова:** П. А. Флоренский; теологическое искусствоведение; богословие иконы; иконный лик.

Kolesnikov S. A.

**THE THEOLOGICAL CONCEPT OF ART CRITICISM  
IN THE WORKS OF PAVEL FLORENSKY**

Belgorod Law Institute of the Ministry of the Interior of the Russian Federation named after I. D. Putilin,  
71 Gorky St., Belgorod, 308000, Russia, [Skolesnikov2015@yandex.ru](mailto:Skolesnikov2015@yandex.ru)

**Abstract:** The article covers the problem of the conceptual originality of the theology of the icon in the works of P.A. Florensky. The structure of the article is determined by its basic idea: historical evolution and the current theoretical state of research in the field of domestic theory and cultural history make possible the theological conceptualization of art studies as a practice of figurative interpretation and a holistic understanding of the close spiritual connection between the real face and the icon-painting face. The concept contains an analysis of the possibility of the icon image impact on the external appearance of the contemplator, the comparison of the icon image to God's image, the danger of spiritual impoverishment, which is outwardly manifested in the degradation of the appearance in the mask, the specifics of the spatio-temporal relations between the prayer book and the icon, etc. The theological conceptualization of art in P.A. Florensky's works, manifested in his special attention to the problem of the relationship between face and representation of face on icon, theological refinement of the concepts of light and shadow, etc., is an indispensable condition for the

study and reconstruction of the main theses of the theological art history within the framework of a single history and in the general humanitarian perspective of Russian intellectual culture.

**Key words:** Pavel Florensky; theological criticism; the theology of the icon; iconic face.

Искусство, проникнутое богословскими началами, имеет огромное количество направлений, версий, вариантов, жанров и стилей. Но есть некоторый визуально-смысловой континуум, в котором встречается и взаимно, качественно определяет себя это многообразие. Это континуум иконы, через понимание которого открывается возможность увидеть, зачем в реальной земной жизни, в реальном земном искусстве необходим теологический взгляд, зачем сегодняшнему художнику в частности и человеку в целом сохранять интерес к теологическим проблемам.

В иконе, в динамике ее развития заключена, по сути, образная история христианской Церкви. Когда мы говорим, что любая историография начинается с «-графии», то есть с записанного времени, с письменной фиксации событий, и только тогда история превращается в Историю, то в случае с иконой мы сталкиваемся с неповторимой формой осмысления и истолкования времени – с помощью зрительных образов. Не буква, не графическое запечатление, а визуальный образ фиксирует время, превращая его, Время, в Историю. Икона с этой точки зрения включает в себя весь опыт Церкви, всё многообразие православной теологии: прошлое – в применении проверенных тысячелетиями богословских канон; настоящее – в живом восприятии верующего и в раскрытии духовно-творческого потенциала иконописца; обращенность в будущее – в раскрытии ожиданий, чаяний Царства Божия, в эсхатологических интуициях грядущего мира.

Обращаясь к иконописи, мы не только определяем границы искусствоведческого «проекта» теологии, но и рассматриваем метафизическую стратегию познания мира вне-сциентистскими методами, оттого не менее практически значимую для конкретной личности, особенно для человека, посвятившего свою жизнь теологическим изысканиям. Это практицизм особого рода – религиозно-духовный практицизм, направленный на изменение не мира материального, а мира душевного. Одним из

таких людей в истории православной теологии XX столетия, ставшим знаковой личностью для новых отношений между теологией и практикой, являлся священник Павел Александрович Флоренский (1882–1937), всей своей биографией доказавший продуктивность теологического взгляда на мир, в том числе в области искусствоведения.

Значимость теологического наследия П.А. Флоренского поступательно возрастает в последние годы. И связано это, как представляется, не только с изменениями культурного, политического или социального порядка; скорее, теологические изыскания о. Павла Флоренского (пусть и со значительным опозданием) позволяют ответить на самые насущные гуманитарно-научные вопросы современности. Поэтому неслучайным является активный научный интерес к трудам русского богослова. Органичное положение теологических трудов П.А. Флоренского в гуманитарном спектре научных исследований обнаруживается в факте востребованности его богословских положений в самых различных сферах современной науки. Так, психологические аспекты теологических построений П.А. Флоренского в области психологии рассматриваются Т.Д. Марцинковской, которая отмечает как одну из важнейших способностей Флоренского умение «соединить разные стороны бытия – духовное, идеальное, реальное, интеллигибельное в единое целое» [8, с. 79]. Показательным в аспекте многогранной актуальности теологического наследия П.А. Флоренского является диссертационное исследование В.Ю. Доброхотовой [3], посвященное культурфилософии гармонии видного русского богослова. Основные положения диссертации подчеркивают уникальный синтез математических, гуманитарных и личностных открытий Флоренского, составляющих золотой фонд современной гуманитаристики. Эти и многие другие исследования доказывают важность и научную результативность концептуальных

построений П.А. Флоренского в различных научных областях.

Особое место теологические построения Флоренского находят в искусствоведческой области. Немало исследователей стремятся с использованием современного научного аппарата осмыслить значимость искусствоведческих открытий русского богослова. Интересную трактовку искусствоведческих изысканий Флоренского дает Д.В. Лубовский, рассматривающий искусствоведение Флоренского в контексте самых результативных дискуссий в области теории искусства, в частности, через трактовку искусства Л.С. Выгодским [6]. Исствоведению Флоренского посвящен ряд диссертационных исследований, например, работы В.И. Лукьянчикова [7], И.А. Загарина [4] и многих других, в которых рассматриваются различные аспекты церковного и мирского искусства в трудах П.А. Флоренского, анализируются концептуальные основания его эстетики, отмечается продуктивность его теоретико-исствоведческих построений.

Вместе с тем хотелось бы подчеркнуть особую тональность искусствоведческих работ П.А. Флоренского, рассматривающих роль и значение иконы в церковном искусстве. При этом надо еще раз акцентировать внимание на том, что П.А. Флоренский – прежде всего богослов, и все его искусствоведческие построения необходимо рассматривать с научно-богословской точки зрения, что позволит по-новому увидеть грани его масштабного наследия. Икона и ее созерцатель, считал П.А. Флоренский, создают ту атмосферу духовности, изучение и анализ которой должны стать практической задачей теолога-исствоведа. При этом необходимо помнить, настаивает о. П. Флоренский, о самом важном результате взаимодействия иконы и созерцателя – стремлении к высотам духа. В статье «Моленные иконы Преподобного Сергия» есть знаковая фраза: «По высоте духа Преподобного Сергия мы можем уяснить себе, что признавалось за высшее искусство вселенским сознанием человечества, то есть что именно соответствовало в точности смыслу догмата иконопочитания; и обратно, по характеру иконописи, избранной великим носителем Духа, избранной лично себе на молитву, в свою пустынную келлию, мы можем понять строение его собственного духа, внутреннюю его жизнь, те духовные силы, которыми вскормил свой дух

родоначальник Руси» [15, с. 385]. Этот обоюдонаправленный процесс – от иконы к зрителю, и от зрителя к иконе – как раз и формирует особый ритм иконосозерцания, особое пространство и время созерцания. Через созерцателя раскрывается духовный смысл иконы – и в этом величайшая ответственность созерцателя за то «как» и «что» он видит. Но и через икону раскрывается глубина духа созерцателя – и в этом великая значимость иконы как «окна» в человеческую душу.

Икона является духовным зеркалом созерцающего, убежден о. П. Флоренский. Так, рассказывая в духовном очерке «Соль земли» [16] об иеромонахе Исидоре, автор в первую очередь обращает внимание читателя, и одновременно созерцателя, на те особенности келейной иконной атмосферы, которые возникали вокруг этого уникального человека. Каждая икона иеромонаха Исидора – глубокий символ горнего. Иконы перемежаются с фотографическими карточками – лицами людей, духовно связанных с иеромонахом; здесь же картины, стихи, бумажки от леденцов. Именно эти внешне нетрадиционные молитвенные образы прекрасно иллюстрируют идею самого о. П. Флоренского: икона не есть некий раз и навсегда установленный образ, икона – это живой организм, меняющийся вместе со своим молитвенником. Именно из живой связи иконы и иконосозерцателя способно вырасти подлинно вселенское восприятие мира Божьего, что и составляет задачу истинного теологического искусствоведения.

Созерцатель (вслед за о. П. Флоренским мы будем иметь в виду высокодуховного созерцателя, каким был преподобный Сергей Радонежский), воспринявший всю полноту предиконного молитвенного опыта, получает возможность, как определено в «Столпе и утверждении истины», «воспринимать всю тварь в ее первозданной победной красоте» [17, с. 326]. Именно эту цель фиксирует в иконопочитании о. П. Флоренский и видит ее как итог молитвенного созерцания. Преображенное мировосприятие, вхождение в ситуацию, когда «цель при созерцании отсюда и, по нашей недооценке целей, представляется нам хотя и заветным, но лишенным энергии, – идеалом, – оттуда же, при другом сознании, постигается как живая энергия, формирующая действительность, как творческая форма жизни» [14, с. 45], – это должно стать желанным итогом духовного

состояния и созерцателя, и теолога-искусствоведа, анализирующего модель «созерцатель–икона».

В.В. Бычков, один из крупнейших современных исследователей иконописной эстетики, так определил данную специфику иконного «функционала»: «Указывая на духовные и неизобразимые феномены горнего мира, икона *возводит* (anago) ум и дух человека, созерцающего ее, в этот мир, объединяет с ним, приобщает его к бесконечному наслаждению духовных существ, обступающих престол Господа. Отсюда *контемплативно-анагогическая* (созерцательно-возводительная) функция иконы» [1, с. 60]. Уже в рассуждениях о. П. Флоренского мы находим указание на эту «анагогическую» роль, которую сыграли иконы преподобного Сергия: «...те две иконы – две мировые идеи, которые получил в свое укрепление Преподобный Сергий. Дал же от себя Руси он третью, воплощенную в художественном символе Пресвятой Троицы» [15, с. 408]. Тут и раскрывается заветный смысл особого понимания иконы: как духовного наставления и «рецепта» преображения мира.

Уникален «продукт» молитвенного труда, возникающий в результате взаимодействия молитвенника и иконы: прокладывание восходящего пути к духовным сферам. «Икона, – писал о. П. Флоренский, – имеет целью вывести сознание в мир духовный, показать тайные и сверхъестественные зрелища» [14, с. 65]. И в качестве конкретного примера, доказывающего принципиальную достижимость идеала теологического искусствоведения, он дает подробный анализ икон преподобного Сергия, являющих собой вершину совершенства анагогии (возводительного начала) иконы.

Именно через анагоническую семантику следует рассматривать появление чудотворных икон, по крайней мере, тех чудотворных икон, которые были пред молитвенным взором святых, как это случилось с преподобным Сергием Радонежским. «Чудотворная икона – писал архимандрит Рафаил, – это проявление святого через икону, его выбор, его особое духовное присутствие» [10, с. 62]. Через чудотворную икону происходит реальное воздействие святого на конкретную реальность; через чудотворную икону, через чудеса, проявляющиеся в современной действительности, вглядывается святой в мир, исправляет мир, преображает мир.

Вообще для православной антропологии характерно преобладание зрительности, ни одному чувству, кроме зрения, не отдано такого предпочтения. Еще Василий Великий писал: «Из наших чувств зрение обладает наибольшей остротой восприятия чувственных вещей» [2, с. 182]. Только созерцающее зрение способно открыть все величие мира Божьего, как в том же «Шестоднев» сказано: «Мир есть художественное произведение, подлежащее созерцанию всякого, так что через него познается премудрость его Творца...» [2, с. 203]. Именно поэтому зрительный образ иконы имеет столь ведущее значение не только в рамках православного искусствоведения, но и всего христианского миропознания. Ведь неслучайно изображение глаз в той же византийской иконе получило особое значение, или как пишет О.С. Попова: «Прием преувеличения выразительности глаз (в византийской иконе) оказался настолько сильным, что определил общий характер образов» [9, с. 222]. Глаз взирающего на икону и глаз иконного лика образуют особое духовное пространство, в которой визуальность приобретает неземное, горнее значение.

Эту визуальную приоритетность иконописи отчетливо осознал о. П. Флоренский. В философско-антропологическом приложении к фундаментальному сочинению «У водоразделов мысли» он говорит: «С наибольшейю самодовлеющей четкостью стоят пред духом образы *зримые*. То, что созерцается глазом, оценивается как данное ему, как откровение, как открываемое. Это – воистину явление...» [18, с. 12]. И это не просто умозрительное заключение. Показательно, что свою первую книгу «Столп и утверждение истины» П.А. Флоренский издает с особым акцентом на визуальности, настойчиво требует от типографии сохранения и исполнения мельчайших визуальных деталей – особый шрифт, заставки, инициалы, виньетки, концовки и т.п.

Конечно, в приоритетности визуальности может скрываться и духовная опасность, духовный соблазн. Видения, об опасности которых неоднократно предупреждает Священное Предание, сопровождающие соблазны, сама многозначность иконописного символизма способны привести к утрате зрением четкого фокуса, к абберрации зрения. Кстати, это можно обнаружить и в отношении способности



созерцающего видеть чудесное явление, происходящее у чудотворной иконы. В исследовании О.Ю. Тарасова «Икона и благочестие» [11] приводятся статистические данные о цикличности роста и сокращения количества чудотворений и явлений святых на протяжении нескольких столетий. Так, он указывает на восемьдесят лет отсутствия чудес «на землях императорской России», с 1748 по 1823 год, и этот факт весьма знаменателен: люди могут утрачивать способность видеть, созерцать чудеса, а икона отказывается показывать эти чудеса людям. Единственной надеждой здесь может служить, видимо, постоянное возобновление чудес, а значит, надежда для человека вернуть или обрести способность видеть чудесное в реальности. Для этого сам созерцающий должен стремиться к той духовной «планке», которую задает икона, именно икона создает ту очищающую для зрения атмосферу, позволяющую открыть для себя сферы горнего. У Б.А. Успенского есть весьма многоговорящее выражение – «пост глазами», при этом «*поститься глазами* невозможно ни перед каким другим образом, будь он беспредметным (абстрактным) или обычным, предметным. Только икона может указать, в чем заключается и чем достигается этот пост» [12, с. 189]. И здесь мы выходим к еще одной проблеме теологического искусствоведения: в созерцании иконы важно не только кто смотрит, но и что видит.

В теологическом осмыслении иконы, в анализе процесса сближения «лицом к лицу» с иконописным ликом играет особую роль богословская концепция света. Как раз свет становится тем явлением, которое составляет основной «продукт» иконосозерцания. В искусствоведческих рассуждениях о. П. Флоренского устанавливается четкая связь между ликом и светом, причем понятие света приобретает максимально насыщенную смысловую значимость. «Область, наполненная этой [световой] энергией, этот “свет” находится физически, т.е. как участок холста или бумаги, вне рисунка, за пределами контура данного лица, и, следовательно, физически лицо есть часть света» [13, с. 149]. Неразрывность иконописного лика и света переносится в православной традиции на реальное лицо, – в этом еще один практический аспект теологической концепции иконописи. Правомочность реального лица на

осветленность в косметических целях и белила, или, как их называл священник Логгин, «составы», употребляемые для изображения просветленных ликов святых – проблема, волнующая богословие на протяжении столетий [см. 5, с. 152]. Она вырастает из различного, подчас диаметрально противоположного понимания, что есть свет, какова духовная природа света, «*льющегося*» с лица.

В христианском богословии принципиальным является утверждение, что Бог судит мир через слово и – главное в нашем случае – через свет: «Суд же состоит в том, что свет пришел в мир» (Ин 3, 19). Сам Бог возвещает: «Я – свет миру» (Ин 8, 12). Максимально светоносная составляющая христианства представлена именно в иконе. Движение к свету и в свете – важнейшая особенность иконы. Теологическое искусствоведение в лице о. П. Флоренского так формулирует этот аспект иконописи: «Икона пишется на свету и этим, как я постараюсь выяснить, высказана вся онтология иконописная. Свет, если он наиболее соответствует иконной традиции, золотится, т.е. является именно светом, чистым светом, не цветом. Иначе говоря, все изображения иконы возникают в море золотой благодати, омываемые потоками Божественного света» [14, с. 129]. В статье «Храмовое действо...» он конкретизирует специфику восприятия иконы и роль «*струящегося*» света в этом восприятии: «...Икона может созерцаться как таковая только при этом струении, только при этом волнении света, дробящегося, неровного, как бы пульсирующего, богатого теплыми призматическими лучами, – света, который всеми воспринимается как живой, как греющий душу, как испускающий теплое благоухание» [19, с. 297]. Сама ситуация созерцания иконы – свет, но свет в православном искусствоведении не только оптического ощущение, это целая онтология, основа мироздания.

«Иконопись, – считал о. П. Флоренский, – видит в свете не внешнее нечто в отношении к вещам, но и не присущее вещественному самобытное свойство: для иконописи свет полагает и созидает вещи, он объективная причина их, которая именно по этому самому не может пониматься как им только внешнее; это – трансцендентное творческое начало их, ими себя проявляющее, но на них не иссякающее» [14, с. 140]. Основополагающая роль света как

для иконописи, так и для бытия в целом зафиксирована в Священном Предании: «Все бо являемое свет есть» (Еф. 5, 13), и эта светоносность бытия, первосотворенность бытия светом лежит в основании православного искусствоведения.

Свет, как утверждает О.С. Попова, конструирует иконописную реальность: «Пробела создают напряженную натянутость формы... призваны не только осветить, но заменить собой реальную ткань, объем, плотность» [9, с. 113]; свет, убежден о. П. Флоренский, лежит в основании вещественности мира: «Свет, в живописном понимании, есть только повод самообнаружения вещи. Напротив, для иконописца нет реальности, помимо реальности самого света и того, что он произведет» [14, с. 136]. Через свет происходит сотворение всей вселенной иконописи, через свет происходит соединение земного и небесного, через свет человек ощущает себя прикоснувшимся к подлинно духовному: «Мы видим свет и только свет, единый свет единого солнца. Его различная окраска – не собственное его свойство, а соотношение его с той земною и отчасти, может быть, небесной средою, которую наполняет собою этот единый свет» [15, с. 413]. Концептуальность света, его онтологичность становится определяющим моментом теологического искусствоведения о. Павла Флоренского.

Мир иконописи весь пронизан светом, или как определяет современное искусствоведение, в иконе «свет никогда не исходил из определенного источника, а источался как бы отовсюду сразу, свыше, осветляя изображение» [9, с. 83]. Каждый фрагмент иконы пронизан светом, который выполняет в иконописном изображении не эстетическую, а глубоко символическую функцию. Архимандрит Рафаил, анализируя роль света в иконе, отмечает: «...на ликах и одеждах святых изображены световые блики. Они не имеют отношения к объемному изображению фигур, не являются отражением внешнего источника света. Это символика вечного несозданного света, божественных несотворенных энергий, с которыми соединяются души святых. Этот свет исходит не извне и не изнутри; он внепространственен» [10, с. 26]. Свет в иконе – нематериален, скорее, над-материален, что позволяет ему выполнять самые разнообразные функции, приобретать поистине безграничный спектр онтологических возможностей. Это отчетливо видно при

сопоставлении икон ярчайших иконописцев. Так, отмечает И.К. Языкова, «у Феофана Грека свет концентрирует форму, у Рублева – свет расширяет пространство. У Феофана свет испеляет плоть, у Рублева – преобразует» [20, с. 113]. Свет становится главным инструментарием, с помощью которого икона говорит на духовно-образном языке с человеком. Изучить этот язык и научить ему – практическая задача теологического искусствоведения.

Но не только свет преобразует, но и сам свет преобразуется: различные формы передачи света в иконописи выражают различные духовные стратегии иконописцев. «Формы передачи света, – пишет О.С. Попова, – большие световые слои, белильные лучи-штрихи – соответствуют разным духовным установкам» [9, с. 106]. Манера передачи света, иконная стилистика света выступает в форме образного богословия; уникальность функционала света в иконописи состоит и в том, что он способен стать внетекстовым изложением богословских догматов, образным воплощением тех или иных теологических концепций. Искусствоведы, например, обнаруживают, что «различие между незримым светом “Спаса оплечного” и лучами-штрихами есть различие между идеализмом православных теологов неоплатоновского круга и “мистическим реализмом” паламитов» [20, с. 111]. И таких замечаний можно приводить множество. Рассмотрение тех или иных особенностей изображения света в иконе для теолога-искусствоведа не может ограничиваться только анализом технических особенностей: за каждым техническим приемом высокодуховной иконописи стоит особая богословская позиция, уникальный духовный опыт, раскрытие которого и входит в задачу подлинного искусствоведения.

Однако для полного понимания роли света в иконописи необходимо учитывать и антагониста света – тень, тьму. Приведенная выше фраза из Священного Писания о суде через свет имеет продолжение: «Суд состоит в том, что свет пришел в мир, но люди более возлюбили тьму, нежели свет» (Ин 3, 19). В искусствоведческой концепции о. П. Флоренского эта проблема отчетливо маркирована: «Определение света есть только то, что свет есть свет, не содержащий никакой тьмы, ибо в нем – всё просветлено и всякая тьма от века побеждена, преодолена и просвещена» [15, с. 415]. Богословская тема противостояния света и тьмы в иконе переведена

на образный уровень противостояния света и тени, и каждая икона предлагает свое видение решения этой проблемы.

Рассмотреть эту сложнейшую и непримиримую метафизическую борьбу в рамках иконописных образов, изучить формы «сосуществование света и пластики» как преодоление тени, непросвеченности материи» [9, с. 98] – основы теологического искусствоведения. Само отношение иконописца к тени как художественному приему весьма своеобразно. Тень, как и свет, не эстетический прием, тень в иконе не призвана передать наглядность или похожесть; тень в иконе – метафизична и символична. Но ее роль совершенно иная, нежели в живописи, скорее диаметрально противоположная. Неслучайно, напоминает о. П. Флоренский, «один из самых важных предметов обучения в живописи – это тени; теоретики живописи едва ли не наибольшее внимание посвящают именно искусству и приемам накладывать тени; а для художников тот или другой характер теней существенно определяет их стиль» [14, с. 135]. Однако в иконе иное отношение к тени, о. Павел даже утверждает, что «иконописец этим темным делом не занимается и теней, конечно, не пишет» [14, с. 135]. Но, конечно, совершенно исчезнуть проблема тьмы в иконе как подлинном богословском документе не может: на следующей же странице о. П. Флоренский говорит, что «иконописец идет от темного к светлому, от тьмы к свету» [14, с. 136].

В этом как раз и состоит один из духовных, богословско-искусствоведческих, уроков иконы: призыв к молитвенному созерцателю встать на тот путь, которым уже прошел иконописец, на путь, выводящий из тени к свету. Теологическая концептуализация искусствоведения в работах П. А. Флоренского, проявляющаяся в его особом внимании к проблеме взаимоотношения лица и лика, теологическом уточнении понятий света и тени, непременно должна приниматься во внимание в современном исследовании и реконструкции основных положений теологического искусствоведения.

#### Литература

1. Бычков, В. В. Икона и русский авангард. Книга неклассической эстетики. М.: ИФ РАН, 1998. 270 с.
2. Василий Великий. Беседы на Шестоднев. М.: Московское подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1999. 464 с.
3. Доброхотова, В. Ю. Культурфилософия гармонии П. А. Флоренского: математика, поэтические тексты, личность. Дисс. ... канд. культурологии: 24.00.01. Кострома, 2011. 161 с.
4. Загарин, И. А. Концепция культа – культуры – искусства в антроподицее П. А. Флоренского. Дис. ... канд. филос. наук: 09.00.06. М., 1999. 185 с.
5. Карташев, А. В. Очерки по истории русской церкви. Т. 1-2. М.: Terra, 1997. 688+586 с.
6. Лубовский, Д. В. Флоренский об искусстве – послесловие к несостоявшемуся диалогу с Выготским // Культурно-историческая психология. 2013 № 4. С. 82-92.
7. Лукьянчиков, В. И. Концепция церковного искусства в религиозно-эстетических воззрениях П. А. Флоренского. Дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04. Липецк, 1999. 113 с.
8. Марцинковская, Т. Д. Проблема красоты в трудах П. Флоренского – междисциплинарный и полипарадигмальный подход // Культурно-историческая психология. 2011 № 4. С. 77-83.
9. Попова, О. С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М.: Северный паломник, 2006. 1080 с.
10. Рафаил, архимандрит. Язык православной иконы. М.: Сатисъ, 1997. 126 с.
11. Тарасов, О. Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М.: Прогресс-культура, 1995. 496 с.
12. Успенский, Б. А. «Правое» и «левое» в иконописном изображении // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту: Изд-во ТГУ, 1973. С. 128-156.
13. Флоренский, П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Издат. группа Прогресс, 1993. 321 с.
14. Флоренский, П. А. Иконостас. М.: Искусство, 1995. 274 с.
15. Флоренский, П. А. Моленные иконы Преподобного Сергия // Флоренский, П. А., священник. Сочинения: в 4 т. / сост. и общ. ред. игумена Андроника (Трубачева), П. В. Флоренского, М. В. Трубачевой. Т. 2. М.: Мысль, 1996. С. 383-408.
16. Флоренский, П. А. Соль земли (Сказание о жизни старца Гефсиманского скита иеромонаха аввы Исидора, собранное и по порядку изложенное недостойным сыном его духовным Павлом Флоренским) // Флоренский, П. А., священник. Сочинения: в 4 т. / сост. и общ. ред. игумена Андроника (Трубачева), П. В. Флоренского, М. В. Трубачевой. Т. 1. М.: Мысль, 1994. С. 571-637.
17. Флоренский, П. А. Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М.: Академический Проект, 2012. 905 с.

18. Флоренский, П.А. У водоразделов мысли. Т. 2. М.: Правда, 1990. 448 с.

19. Флоренский, П.А. Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский, П.А. Иконостас. Избранные труды по искусству. М.: Мифрил, Русская книга, 1996. С. 283-306.

20. Языкова, И.К. Богословие иконы. М.: Изд-во Общедоступного Православного университета, 1995. 212 с.

### References

1. Bychkov, V. V. *Icon and Russian Avant-Garde. Book of Non-Classical Aesthetics*. Moscow: Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, 1998. 270 p.

2. Basil the Great. *Conversations on Shestodnev*. Moscow: Moscow Compound of Holy Trinity Sergius Lavra, 1999. 464 p.

3. Dobrokhotova, V. Yu. *Cultural Philosophy of Pavel Florensky's Harmony: Mathematics, Poetic Texts, Personality*. Diss. ... Cand. of Culturology. Kostroma, 2011. 161 p.

4. Zagarin, I. A. *The Concept of Cult – Culture – Art in the Anthropodice of Florensky*. Dis. ... Cand. of Philos. Science. Moscow, 1999. 185 p.

5. Kartashev, A. V. *Essays on the History of the Russian Church*. In 2 Vols. Moscow: Terra, 1997. 688+586 p.

6. Lubovsky, D. V. Pavel Florensky on Art: An Afterword to the Might Have Been Dialogue with Lev Vygotsky. *Cultural-Historical Psychology*. No. 4. 2013. Pp. 82-92.

7. Lukyanchikov, V. I. *The Concept of Church Art in the Religious and Aesthetic Views of Pavel A. Florensky*. Dis. ... Cand. of Philos. Science. Lipetsk, 1999. 113 p.

8. Martsinkovskaya, T. D. The Problem of Beauty in the Works of P. Florensky: Interdisciplinary and Polyparadigmatic Approach. *Cultural-Historical Psychology*. No. 4. 2011. Pp. 77-83.

9. Popova, O. S. *Problems of Byzantine Art. Mosaics, Frescoes, Icons*. Moscow: Severniy palomnik, 2006. 1080 p.

10. Raphael, Archimandrite. *Language of the Orthodox Icon*. Moscow: Satis, 1997. 126 p.

11. Tarasov, O. Yu. *Icon and Devotion. Essays of Icon Business in Imperial Russia*. Moscow: Progress-kul'tura, 1995. 496 p.

12. Uspensky, B. A. "Right" and "Left" in the Icon Painting. *Collection of Articles on Secondary Modeling Systems*. Tartu: TSU Publishing House, 1973. Pp. 128-156.

13. Florensky, P. A. *Analysis of Spatiality and Time in Artistic and Visual Works*. Moscow: Progress, 1993. 321 p.

14. Florensky, P. A. *Iconostasis*. Moscow: Iskusstvo, 1995. 274 p.

15. Florensky, P. A. Praying Icons of St. Sergius. *Works: in 4 vols. Vol. 2*. Moscow: Mysl', 1996. Pp. 383-408.

16. Florensky, P. A. Salt of the Earth. *Works: in 4 vols. Vol. 1*. Moscow: Mysl', 1994. Pp. 571-637.

17. Florensky, P. A. *Pillar and Affirmation of Truth*. Moscow: Akademicheskii Proekt, 2012. 905 p.

18. Florensky, P. A. *At the Watersheds of Thought*. Vol. 2. Moscow: Pravda, 1990. 448 p.

19. Florensky, P. A. Temple Action as a Synthesis of the Arts. *Iconostasis. Selected Works on Art*. Moscow: Mifril, Russkaya kniga, 1996. Pp. 283-306.

20. Yazykova, I. K. *Theology of the Icon*. Moscow: Publishing house of the Public Orthodox University, 1995. 212 p.

### ОБ АВТОРЕ:

**Колесников Сергей Александрович**, доктор филологических наук, профессор, кафедра гуманитарных и социально-экономических дисциплин, Белгородский юридический институт МВД России им. И.Д. Путилина, ул. Горького, д. 71, Белгород, 308000, Россия, [Skolesnikov2015@yandex.ru](mailto:Skolesnikov2015@yandex.ru)

### ABOUT THE AUTHOR:

**Sergey A. Kolesnikov**, Doctor of Philological Sciences, Professor, Department of Humanitarian and Socio-Economic Disciplines, Belgorod Law Institute of the Ministry of the Interior of the Russian Federation named after I. D. Putilin, 71 Gorky St., Belgorod, 308000, Russia, [Skolesnikov2015@yandex.ru](mailto:Skolesnikov2015@yandex.ru)